



HACER LA HISTORIA:

Narraciones visuales de la violencia en América Latina

elena.rosauro@gmail.com

Elena Rosauro¹

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos

Resumen

En los últimos años, cada vez más artistas se preocupan por integrar no sólo documentos históricos en sus obras -en general, vinculados a microhistorias- sino también una impronta histórica, incluso historiográfica, más amplia. Así, estos artistas buscan, mediante diversas estrategias formales, 'hacer la historia' en lugar de sólo crear ilustraciones de ésta con sus imágenes. Este artículo busca reflexionar sobre ese 'hacer la historia', que se sostiene también sobre el trabajo con la memoria, desde la práctica artística contemporánea a través del análisis de obras que abordan la violencia en América Latina. Se discutirán, en este sentido, obras en diferentes medios y formatos de los artistas Fernando Brito, Beatriz González y León Ferrari.

Palabras Clave

Historiografía - Imágenes - Violencia - Memoria - Representaciones

¹ Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Maestra en Estudios Latinoamericanos y licenciada en Historia y Teoría del Arte. Ha publicado artículos en revistas científicas internacionales y ha participado en numerosos congresos y simposios en diferentes países. Sus campos de investigación incluyen los estudios latinoamericanos, los estudios culturales, visuales y de cultura visual, los estudios sobre violencia y memoria, y la antropología del arte. Elena es la secretaria general de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos.



MAKING HISTORY:

Visual narratives of Violence in Latin America

elena.rosauro@gmail.com

Elena Rosauro
Red de Estudios Visuales Latinoamericanos

Abstract

In recent years, more and more artists seek to integrate not only historical documents in their works - generally linked to micro-histories- but also a broader historical, even historiographical, imprint. Thus, through various formal strategies, these artists seek, to 'make history' instead of just creating illustrations of it through their images. This article seeks to reflect on this 'making of history', which is supported also through work carried out from memory, from contemporary artistic practices through the analysis of works that address violence in Latin America. In this context, we will be discussing works from different media and formats by artists Fernando Brito, Beatriz González and León Ferrari.

Key Words

Historiography - Images - Violence - Memory - Representations

Las imágenes y la historia

La relación entre los historiadores y las representaciones visuales ha sido tradicionalmente difícil, lo que ha provocado, en muchas ocasiones, una minusvaloración o, incluso, un olvido de las imágenes en la disciplina histórica. No obstante, en las últimas décadas se ha modificado esta consideración por parte de algunos historiadores, especialmente los vinculados a la historia de las mentalidades y a la historia cultural, quienes sí reconocen plenamente a las imágenes el estatuto de documentos históricos². Por su parte, cada vez más artistas se preocupan por integrar no sólo documentos históricos en sus obras -en general, vinculados a microhistorias- sino también una impronta histórica, incluso historiográfica, más amplia. Así, estos buscan mediante diversas estrategias formales 'hacer la historia' -en lugar de sólo crear ilustraciones de ésta con sus imágenes. El objetivo de este artículo es, por tanto, reflexionar sobre ese 'hacer la historia', que se sostiene también sobre el trabajo con la memoria, desde la práctica artística contemporánea, a través del análisis de obras que abordan la violencia en América Latina.

Si, como propone Clifford Geertz, las imágenes deben ser consideradas modos de pensamiento, locuciones que deben ser interpretadas y no sólo instrumentos de comunicación³, debemos aceptar que éstas son también instrumento de producción y control de imaginarios colectivos. Baste como ejemplo apuntar que el grabado, desde su invención, fue una herramienta fundamental de la colonización europea en América al estandarizar los objetos y sujetos imaginados en una doble dirección: por un lado, con la llegada de reproducciones de obras de arte e imágenes de todo tipo desde Europa hasta el 'Nuevo Mundo', que fueron conformando (con sus diferencias y particularidades) el imaginario de los americanos; por otro lado, con la creación de imágenes sobre América para su consumo en Europa, que moldearon el imaginario de los europeos sobre el continente. Así, como sostiene Serge Gruzinski, el grabado ha contribuido en ambas direcciones a

² Valls Montés, Rafael, "Las imágenes en los manuales escolares de Historia y las dificultades de su uso didáctico", *Clío & Asociados*, núm. 11, 2007; Pérez Vejo, Tomás, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y sociedad*, vol. 16, núm. 32, 2012; Knauss, Paulo, "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual", *ArtCultura*, vol. 8, núm. 12, 2006; Lara López, Emilio Luis, "El historiador y la fotografía: una relación antropológica", *Fotocinema*, núm. 10, 2015. No obstante, en su texto, Pérez Vejo se lamenta de que "el uso de las imágenes como fuente histórica está lejos de haberse resuelto satisfactoriamente, por consiguiente, sigue arrastrando una serie de prevenciones y prejuicios que dificultan en gran manera su utilización", 18.

³ Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Nueva York, 1983, 120.

"la occidentalización del planeta [...] que, por sedimentaciones sucesivas, ha utilizado la imagen para depositar y para imponer sus imaginarios sobre América. Imágenes e imaginarios repetidos, a su vez, combinados y adulterados por las poblaciones dominadas".⁴

Resulta esencial tener esto en cuenta pues, en numerosas ocasiones, tanto los artistas como los críticos y teóricos de la imagen justificamos los significados y objetivos de ciertas obras e imágenes que se integran en el llamado 'giro de la historia' en las artes visuales (que explicaremos más adelante) por su construcción intencional de una suerte de *counter-history* y *counter-memory*, es decir, de un relato visual 'otro' opuesto a las narrativas e imágenes oficiales promovidas por el poder institucionalizado, por ejemplo en forma de monumentos.

Por otro lado, las imágenes tienen una especificidad local e histórica que nos obliga a analizarlas de forma individual y teniendo en cuenta sus contextos de producción y circulación⁵. En este sentido, y como plantean los estudios visuales, es necesario no tomar la visión como algo natural y cuestionar la pretendida universalidad de la experiencia visual, teniendo en cuenta que ésta tiene también especificidades culturales. Es por esto que, como tratamos de esbozar aquí, las imágenes no son únicamente testimonio o ilustración de la historia, sino que son en sí mismas 'artefactos' históricos. No obstante, no debemos perder de vista el hecho de que toda imagen también va más allá de su propio contexto pues, como artefacto cultural, es a su vez expresión de un orden visual y de un imaginario que la desborda.

Al hilo de esta línea de pensamiento, puesto que consideramos que el fundamento último de toda lucha política es el control de los imaginarios colectivos (más específicamente, el control de la producción, difusión y consumo tanto de imágenes como de narrativas), el análisis de las imágenes nos ayuda a entender la forma en que las sociedades se han ido construyendo a sí mismas y se han imaginado, con todas sus contradicciones, cambios y conflictos.

⁴ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México, 2013, 215.

⁵ Andermann, Jens y Rowe, William (eds.), *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, Berghahn Books, Nueva York, 2005, 3.

Imágenes de la violencia en la historia

La violencia está inextricablemente unida a la historia y, por ende, también a la compleja trama de la(s) memoria(s), tanto en sus usos privados como en los públicos. La historia de Latinoamérica, a su vez, encierra múltiples duraciones y está hecha de discontinuidades, retornos, inercias y giros que se superponen, interpenetran y envuelven, como apunta Mbembe con respecto a la poscolonialidad⁶.

Nicolás Argenti y Katharina Schramm⁷ plantean que a la hora de construir futuro sobre un pasado violento, generalmente se crea una narrativa hegemónica que determina lo que entra y no entra en la historia dominante (sea esta celebratoria de los vencedores o más afín a las víctimas). De forma habitual se asume que existe una dicotomía entre las narrativas oficiales (producidas generalmente por el Estado y un tanto 'artificiales') y las '(contra-)memorias', consideradas usualmente más auténticas y del pueblo. Sin embargo, este modelo binario no permite entender la complejidad que conllevan tanto la escritura de la historia como sus conmemoraciones: el Estado no es un cuerpo monolítico y sin tiempo, y no puede ser siempre separado u opuesto categóricamente a la sociedad, pues existe, como mínimo, en un estado de tensiones con ella. Como nos recuerdan Argenti y Schramm, las memorias individuales y las colectivas se constituyen las unas a las otras. Por todo lo anterior, podemos afirmar que recordar la violencia es un acto político, un compromiso constructivo con el pasado y un juicio moral de su significado político. De hecho, algunos autores consideran la memoria como una forma de justicia. En este sentido, las propuestas de Walter Benjamin son quizá las más conocidas: como bien explica Reyes Mate⁸, para el filósofo alemán la historia únicamente reconstruye los hechos, mientras que la memoria construye sentido. Ambas, por tanto, son esenciales. En esta línea benjaminiana, la construcción de sentido a través de la memoria trae a la vida un pasado que fue y fue olvidado porque no consiguió seguir siendo; la presencia de un presente inédito o posible, heredero de ese pasado olvidado, conlleva la negación del presente dado, es decir, aquel que se ha construido sobre las espaldas de los vencidos⁹. El trabajo a partir de las memorias de ese pasado

⁶ Mbembe, Achille, *Necropolítica*, Melusina, Tenerife, 2001, 14.

⁷ Argenti, Nicolás y Schramm, Katharina (eds.), *Remembering Violence: Anthropological Perspectives on Intergenerational Transmission*, Berghahn Books, Nueva York, 2012, 18-19.

⁸ Mate, Reyes, *La herencia del olvido*, Errata Naturae, Madrid, 2008, 74-76.

⁹ Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de Historia", en Benjamin, Walter, *Obras*, libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008, 305-318.

borrado podría permitir, según Benjamin, alumbrar un presente nuevo que no ahonde en el sufrimiento de las víctimas.

Tradicionalmente, la memoria se tiene por subjetiva, viva, orgánica y continua, mientras que la historia se ha considerado una disciplina empírica, objetiva, distanciada y crítica¹⁰. Pero memoria e historia no se oponen de forma radical sino que están enredadas, como sugiere Marita Sturken¹¹. La memoria no es una reproducción simple y no mediada del pasado, únicamente accesible a través de la experiencia sino, más bien, una recreación selectiva de ciertos hechos, cuyo significado dependerá del contexto social, las creencias y las aspiraciones del individuo o de la comunidad en el momento de recordar¹².

Las recreaciones del pasado son, por su propia naturaleza, parciales, inestables, muchas veces incluso impugnadas y propensas a convertirse en espacio de luchas. Por tanto, la memoria no representa un pasado objetivo que ha sido excluido por la historiografía; pero, precisamente porque no puede ser tomada como Historia, algunos autores sostienen que la memoria necesita ser explorada como documento del presente (más que del pasado) de aquellas historias que no han podido ser escritas¹³. Otros autores proponen un modelo más procesual de la memoria en el que la memoria colectiva es fuente de negociación y conflicto en el seno de la sociedad y sus narraciones deben ser constantemente revisadas, lo que convierte al pasado y al presente en consustanciales¹⁴.

Los cambios políticos y económicos producidos a escala global entre 1989 y 1991, y la consiguiente desaparición del bipolarismo, modificaron tanto el paisaje político como la manera de pensar y escribir la historia contemporánea: asistimos desde entonces al auge de la historia global, al retorno del evento y al boom de la memoria. Además, como apunta Frits Gierstberg, las guerras ocurridas en los noventa (la primera Guerra del Golfo, las guerras en los Balcanes, y la de Kosovo), más los atentados del 11 de septiembre de 2001, “volvieron a colocar a la historia en el

¹⁰ Nora, Pierre, “Between Memory and History”, en Nora, Pierre (ed.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past* (vol. 1), Columbia University Press, Nueva York, 1996, 1-20.

¹¹ Sturken, Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley, 1997, 4-7.

¹² Huyssen, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Nueva York, 1995.

¹³ Lambek, Michael, “Memory in a Maussian Universe”, en Radstone, Susannah y Hodgkin, Katharine (eds.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, Transaction, New Brunswick, 2006, 210-211; Argenti, Nicolas y Schramm, Katharina, *Remembering Violence*, 3.

¹⁴ Stoler, Ann Laura y Strasser, Karen, “Castings for the Colonial: Memory Work in “New Order” Java”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 42, núm. 1, 2000, 4-48.

escenario mundial, junto con la agitación social"¹⁵. En su opinión, además, la crisis financiera global actual también ha llevado a un renovado interés por la historia en otros ámbitos de la sociedad global.

Por otro lado, en paralelo al boom de los estudios sobre memoria han surgido con fuerza los *trauma studies*. Estos parten de un interrogante fundamental, a saber, cómo puede la historia integrar ciertos hechos reprimidos o disociados que, por haber sido especialmente violentos, nunca fueron experimentados de forma 'normal' ni siquiera en su momento; además, se preguntan qué implica esta temporalidad del trauma, que consideran cíclica o fragmentada, en el marco de la representación histórica. Según el paradigma del trauma, la historia sólo podrá ser comprendida en la propia inaccesibilidad de sus acontecimientos¹⁶, puesto que las memorias traumáticas únicamente 'vuelven' en forma de experiencia, y no como memorias discursivas; esto lleva a afirmar a quienes se inscriben en los *trauma studies* que este tipo de memorias nunca podrán ser representación sino sólo presencia¹⁷.

En nuestra opinión, la utilización de un modelo psicoanalítico del trauma individual para tratar de analizar el impacto de determinadas situaciones sociales o colectivas resulta enormemente problemática y oscurece todo intento de comprender la historia y la violencia en su complejidad, al tiempo que desvía la atención hacia lo patológico. Al igual que el estudio de las imágenes, consideramos que los análisis sobre el impacto de la violencia deberían ser siempre cultural e históricamente específicos.

Más allá de este breve marco teórico sobre historia, memoria y trauma, la representación de las violencias ligadas a hechos históricos es una práctica común con una larga tradición en el campo del arte. Más concretamente, en las dos últimas décadas gran parte de la crítica de arte conviene que los artistas contemporáneos ofrecen, a través de su abordaje de hechos históricos violentos, un 'ángulo singular', una aproximación complementaria a los discursos sobre estos sucesos por medio de lo que algunos han llamado 'trabajos de memoria' que, por un lado, convierten al espectador en co-autor de la obra, al participar éste en la construcción de significados al tiempo que amplía sus conocimientos sobre los hechos referidos y, por

¹⁵ Gierstberg, Frits. "The Big History Quiz", en Stok, Frank van der et al. (comp.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, NAI Publishers, Rotterdam, 2008, 47.

¹⁶ Caruth, Cathy, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies*, núm. 79, 1991, 187.

¹⁷ Argenti, Nicolas y Schramm, Katharina, *Remembering Violence*, 12.

otro lado, los críticos sostienen que estos 'trabajos de memoria' fomentan la recuperación y regeneración de un sentido fracturado y transgredido por la violencia¹⁸.

Este breve recuento de algunas interpretaciones de las obras de arte como 'trabajos de memoria' constituye solamente un pequeño ejemplo de cómo la memoria y la historia se han cruzado, desde los años noventa en adelante, en numerosos campos de estudio. Pero la memoria, nos advierte Enzo Traverso, ha relegado a la sombra a otras herramientas tradicionales del historiador y se ha convertido en una etiqueta a la moda, degradada por esa razón, y que a veces se utiliza erróneamente como sinónimo de historia¹⁹. Por nuestra parte, entendemos que la memoria atraviesa la escritura de la historia y constituye un objeto fundamental de ésta, y coincidimos de nuevo con Reyes Mate cuando afirma que la memoria hace que el pasado afecte al presente volviendo, de alguna manera, 'visible lo invisible' y reconociendo la injusticia²⁰.

No obstante, estamos de acuerdo con el historiador del arte Miguel Ángel Hernández Navarro cuando afirma que "*un gran número de prácticas artísticas que llamamos de memoria se adentran en el ámbito de la Historia, y que ciertos 'actos de memoria' también podrían ser considerados 'actos de Historia'*"²¹. Proponemos, por tanto, ir un paso más allá de los discursos críticos -ya tradicionales- sobre los 'trabajos de memoria' y poner el foco en la historia al abordar ciertas prácticas artísticas contemporáneas ligadas a la violencia; poner el foco en el 'hacer la historia' y no en los trabajos de memoria que regenerarían el sentido (histórico) con el mero gesto de hacer presentes ciertas memorias, normalmente individuales. Consideramos, en este sentido, que a pesar de que todo trabajo de memoria es enormemente valioso y de que el énfasis crítico que sobre ello se ha hecho en los últimos años es absolutamente loable, debemos también reconocer y analizar la importancia fundamental que en los últimos años ha tenido una renovada consideración e interés en la disciplina histórica por parte de numerosos artistas contemporáneos quienes, más allá del trabajo a partir de la memoria, han planteado en sus obras un verdadero giro 'hacia'

¹⁸ Liberge, Marie-Luce, *Images & violences de l'histoire*, L'Harmattan, París, 2014, 11-12; Cortés, Catalina, "Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias", *Errata#*, núm. 0, 2009, 142.

¹⁹ Traverso, Enzo, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences de XX siècle*, La Découverte, París, 2014, 12.

²⁰ Mate, Reyes, *La herencia del olvido*, 167-168.

²¹ Hernández Navarro, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012, 31.

la historia. Entendemos, así, que 'al girarse conscientemente hacia la historia' estos artistas plantean y critican cuestiones políticas, económicas y sociales más amplias y de mayor calado de lo que el abordaje de las memorias individuales como tales suele permitir.

En esta línea, según algunos autores, la investigación y la reflexión sobre el pasado se han convertido en una de las líneas maestras del arte contemporáneo. Se ha dado una especie de 'giro de la historia' que promueve interpretaciones críticas de los relatos históricos y de los procesos de construcción y representación de la propia disciplina²². Hernández Navarro plantea, más aún, que el sentido de la historia que maneja gran parte de los artistas vinculados a esta tendencia es 'benjaminiano', pues coincide en varios puntos fundamentales con el pensamiento del filósofo alemán, a saber: en la concepción del tiempo como abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido (por tanto, vinculado con lo político); en 'los lugares preñados de tiempo', que nos indican la presencia tangible de la historia en el presente; y en la necesidad de imaginar y visualizar el pasado, y la idea de que la historia se presenta (y se transmite) a través de imágenes (y el montaje de éstas)²³.

Al respecto, Aurora Fernández Polanco apunta que "*las nuevas generaciones de artistas se han educado en una historia del arte en la que Warburg, sus fantasmas y la iconología de los intervalos ha tenido tanta fortuna como el 'mostrar' benjaminiano*"²⁴: hacer historia es, para Benjamin, 'mostrar' (los crímenes, las ruinas, las víctimas) y no sólo nombrar, y en esta dirección se mueven muchos artistas latinoamericanos contemporáneos. No en vano sostiene el historiador del arte francés Didi-Huberman, que "*el artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)*"²⁵.

Proponemos, por todo lo anterior, tener en cuenta al analizar determinadas prácticas artísticas contemporáneas el uso que los artistas promueven de un

²² Hernández Navarro, Miguel Ángel, *Materializar el pasado*, 9-10; Fernández Polanco, Aurora, "Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte", *Espacio, tiempo y forma*, serie V, t. 24, 2012, 97-98; Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, Ediciones Ve y Fundación Televisa, Oaxaca, 2012; Alphen, Ernst van, "Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad", *Estudios Visuales*, núm. 6, 2009; Stok, Frank van der et al. (comp.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, NAI Publishers, Rotterdam, 2008; Godfrey, Mark, "The Artist as Historian", *October*, vol. 120, 2007.

²³ Hernández Navarro, Miguel Ángel, *Materializar el pasado*, 10, 43, 49.

²⁴ Fernández Polanco, Aurora, "Mnemosyne versus Clio", 101.

²⁵ Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, 26.

concepto de historia en el que se hace explícito que ésta surge de conflictos de intereses e ideas en contextos de poder desigual²⁶. Es por todo esto que, más que como 'trabajos de memoria', nos gusta pensar las obras de arte que abordan la violencia como 'artefactos críticos' en los que las temporalidades y la construcción de la historia y las memorias se entrelazan con la violencia, y en los que las violencias pasadas son rescatadas por los artistas para arrojar luz sobre las violencias presentes.

Narraciones visuales de la violencia en América Latina

Un importante número de obras de arte en las últimas décadas abordan la violencia en América Latina como un fenómeno ligado a la historia y a la política del continente. De esta miríada de artefactos visuales revisaremos aquí tres ejemplos de tres países diferentes, con el objetivo de ofrecer un breve panorama del uso y el abordaje de la historia en el arte contemporáneo de la región ligado a la violencia. Cada uno de los tres casos de estudio que veremos a continuación emplea una estrategia diferente de representación de la violencia, y en todos ellos la historia es interpelada de maneras distintas.

En primer lugar se analizará la serie fotográfica *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006 – hasta el presente), del mexicano Fernando Brito; esta serie muestra imágenes 'reales' de víctimas de la llamada 'guerra contra el narco', en un complejo juego de apropiación/aproximación y confrontación con las imágenes sensacionalistas de nota roja. Seguidamente, se tratará el proyecto de intervención del espacio público *Auras anónimas* (2009), de la colombiana Beatriz González; en él, la artista construye un contra-monumento a partir de la creación de una iconografía particular de los 'cargueros' que portan cadáveres tras cada masacre ocurrida en el país -imágenes que abundan en los medios colombianos. Por último, se estudiará la serie de collages *Nunca más* (1995), del argentino León Ferrari, que proponen la apropiación de tradiciones iconográficas de siglos pasados para hacer visible la violencia 'inimaginada'²⁷ de la última dictadura militar argentina.

²⁶ Grandin, Greg y Klubock, Thomas, "Editor's Introduction", *Radical History Review*, vol. 97, 2007, 5.

²⁷ 'Inimaginada', puesto que no hay imágenes explícitas ni de procedimientos ni de víctimas vejadas.

Fernando Brito: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2006 - hasta el presente

Desde 2006, el fotoperiodista mexicano Fernando Brito (Culiacán, 1975) trabaja en una serie fotográfica titulada *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, en la que toma imágenes de cadáveres, víctimas de la llamada 'guerra contra el narco', aparecidos en las afueras de su ciudad, la capital de Sinaloa. En las fotografías de Brito los cuerpos sin vida aparecen solos e inmersos en el paisaje, exentos del sensacionalismo que se espera de las imágenes de nota roja. Como afirma el propio fotógrafo en un breve texto, que escribió para su exposición en la Bienal del Centro de la Imagen de la Ciudad de México en 2010,

"en esta época, donde la muerte es tan cotidiana que pasa a ser parte del paisaje y las quejas no se convierten en acciones, retrato a los ejecutados que son abandonados en las afueras de la ciudad [...] retrato a estos cuerpos inermes buscando la soledad de la muerte y así trato de crear conciencia sobre esta dura realidad y su enorme impacto social".

Las imágenes que componen esta serie, por tanto, se diferencian del resto de las que Brito toma como fotoreportero para el periódico *El Debate* de Culiacán y otros medios, fundamentalmente por la soledad en que los cadáveres parecen estar en el paisaje. Sin embargo, como afirma Brito: *"nunca he estado solo con un muerto, no me entero antes que los demás. Tenemos nuestros contactos, como la policía y los funerarios, y a veces los mismos periodistas que también cubren las cuestiones de violencia"*²⁸.

El proyecto, entonces, nace del trabajo del mexicano como fotoperiodista a partir de 2004: Brito ha tenido que cubrir desde entonces todo tipo de crímenes y accidentes pero, desde finales de 2006, cuando las muertes violentas comenzaron a aumentar exponencialmente, centra su interés precisamente en esas ejecuciones, y comienza la serie con el objetivo de denunciar la escalada de violencia y de dar visibilidad y fomentar la conciencia social en torno a esta situación. Según Brito, el aumento de la violencia la ha vuelto tan cotidiana que la sociedad mexicana no le presta a este problema la atención que merece: la violencia se ha vuelto simple espectáculo y los ciudadanos espectadores pasivos que, además -enfatisa Brito en sus entrevistas- culpan a los cadáveres de sus propias muertes. Es por eso por lo que el

²⁸ Cit. en Loyola, Bernardo, *"Tus pasos se perdieron con el paisaje" muestra a los muertos de México de una forma diferente*, *Vice* (online), 2012, s.p..

mexicano trata de “mostrar a la persona que yace tirada, un ser dejando familia y dolor a los suyos por la pérdida, que no se vea como una cifra lo que es un ser humano”²⁹. En esta afirmación encontramos cierta búsqueda de una redención, mediante la imagen, de la vida y de la muerte de estas personas, además de una intencionalidad casi benjaminiana en el hecho de querer ‘mostrar’ a las víctimas a través de sus imágenes ‘haciendo’, de esta manera, historia.

La metodología de trabajo de Brito es la siguiente: una vez que llega al lugar de los hechos, primero cumple con su trabajo como periodista y realiza las imágenes que su diario le requiere. Después se sitúa en el punto que elige para tomar sus propias imágenes para *Tus pasos...* y espera a que todas las personas que trabajan en la escena del crimen salgan de campo antes de disparar. La estrategia de apropiación es aquí un reencuadre pues, en un mismo escenario, el fotógrafo realiza dos miradas diferentes.

La serie cuenta a día de hoy con más de ochenta fotografías, a las que se seguirán sumando otras mientras la situación de violencia extrema y cotidiana en México continúe. Su obra se ha expuesto ya en numerosas ocasiones, tanto de forma individual como en exhibiciones colectivas, y en diferentes países. Todas las fotografías de la serie son en color, lo que también supone una diferencia importante con respecto a las fotografías de prensa convencionales. Como vemos, existe un evidente juego que oscila entre la aproximación/apropiación y la confrontación con las fotografías tradicionales de nota roja: Brito se acerca a la escena del crimen como fotoperiodista al uso y toma primero imágenes que se centran en los cadáveres vejados o en partes de éstos, normalmente visibles en primer plano y tratados, en ese sentido, como objetos. Después, sus fotografías artísticas abren el plano e inscriben los cuerpos sin vida en el paisaje, construyendo nuevos sentidos y dándoles a las víctimas una identidad y una historia personal más allá del mero ajuste de cuentas. Brito nos muestra que los cuerpos sin vida, solos en el campo sinaloense, son parte de un conflicto complejo que no podremos comenzar a comprender si únicamente hacemos caso a las narraciones oficiales, generalmente maniqueas, que tanto las instituciones como la prensa difunden.

Siguiendo a Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003), entendemos que todo espectador debería sentirse obligado a reflexionar sobre lo que realmente

²⁹ Brito, Fernando, “Tus pasos se perdieron con el paisaje”, *Zone Zero* (online), 2010, s.p.

implica mirar fotografías que muestran gran crueldad o sufrimiento y sobre la capacidad real que tenemos de asimilación y comprensión de esas situaciones trágicas y atroces. Para Sontag, no obstante (y en este punto no compartimos su pensamiento), la mayor parte de las imágenes de cuerpos atormentados y mutilados sólo provocan un interés lascivo en el observador³⁰, a quien no le otorga finalmente capacidad de reflexión o comprensión más allá. Sin embargo, a pesar del morbo que incitarían las fotografías del horror, la autora concede que éstas tienen cierto valor ético porque, cuanto menos, nos hacen ser conscientes del hecho de que por doquier los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros. De hecho, Sontag insiste en la necesidad de hacer públicas todas las imágenes de atrocidades, cuestionando el efecto del hábito y la saturación que antes proclamó, por ejemplo en su celebrado *On Photography* (1979). Según la última Sontag, las imágenes nos implican, volviéndonos responsables de lo que vemos³¹.

En este sentido, entendemos que las fotografías artísticas de Brito tienen una mayor capacidad de mostrarnos e implicarnos que las fotografías de nota roja; y esto es así precisamente por la puesta en escena y el uso de recursos y estrategias formales propias del arte, desde el encuadre al uso del color. Las imágenes de *Tus pasos...*, si bien son también testimonios visuales de crímenes reales, no se quedan únicamente en el plano documental (indicial, como ocurre con las fotografías de prensa) sino que se adentran en una constelación de referencias y tradiciones estéticas e iconográficas que le dan otra visibilidad a un tema hartado conocido y visto (la llamada 'guerra contra el narco'). Esta nueva visibilidad, como apunta Laura González Flores,

*"[t]oma y trae (lo real) al (espacio del) arte. Lo que sustenta la posibilidad de este desplazamiento de lo real/siniestro (el documento de un crimen, la fotografía de un cadáver) al mundo del arte es su puesta en marcha de la retórica estética de éste. Primero vemos la imagen como paisaje, después como naturaleza muerta, luego como una escena de un crimen para, finalmente, comprender que estamos viendo la evidencia de un crimen real"*³²

La fotografía número veintidós de la serie (Fig. 1) muestra un atardecer a las afueras de Culiacán, a contraluz; las luces rosadas y anaranjadas de la tarde iluminan

³⁰ Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2003, 95.

³¹ Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2003, 111-113.

³² González Flores, Laura. "Más allá del índice. La transformación de lo fotográfico en México, 1978-2010", en Rosaura, Elena y Juanita Solano (eds.), *Fotografía y arte en América Latina* (título provisional), Editorial Foc, Barcelona, en prensa.

la acequia que cruza la imagen en diagonal, desde la esquina inferior izquierda hacia la superior derecha (a la que no llega la acequia, puesto que Brito nos deja ver una franja de cielo). Un gran árbol, y su reflejo en el agua, actúan como punto de fuga hacia el que nuestros ojos tienden a ir; sin embargo, al fijarnos en el agua, en el centro de la zona inferior de la imagen, la más sombría, encontramos un cadáver emergiendo, maniatado por detrás de la espalda. Sólo alcanzamos a ver partes del lado izquierdo de este cuerpo (el brazo maniatado, la zona del omóplato, el glúteo y el gemelo). Como comprobamos, hay una diferencia sustancial entre la fotografía que pertenece a la serie y la que Brito publica en *El Debate* (Fig. 2).

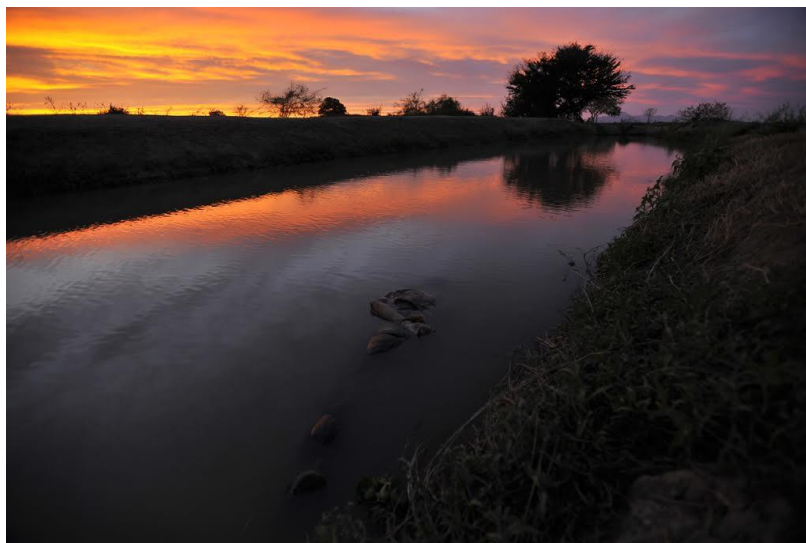


Fig. 1. Fernando Brito, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. Impresión en color. Cortesía del artista.



Fig. 2. Portada de *El Debate* de Culiacán, 22-03-2011. Fotografía de Fernando Brito. Cortesía de *El Debate* de Culiacán.

Como afirma Iván Ruiz, la estrategia compositiva de Brito concede una gran importancia a la atmósfera que rodea a los cadáveres, una atmósfera en “clave pictórica (en su mayoría, ‘citas’ a paisajes asociados al género bucólico) concretada por un cuidadoso manejo de la luz natural”³³. De hecho, las imágenes de Brito podrían considerarse en deuda con las obras de algunos pintores paisajistas mexicanos de los siglos XIX y XX, como José María Velasco o incluso Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Por otro lado, el hecho de que la mayor parte de los cadáveres en las imágenes de Brito parezcan estar solos en mitad de apacibles paisajes en los que no vemos signos de que haya nadie alrededor, recuerda en cierta manera al comienzo del documental *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), en el que se muestran, en color y con travelling, los tranquilos alrededores de tres campos de concentración nazis y las alambradas que cerraban sus perímetros: todo escenario de violencia puede ser, en algún momento, apacible.

Pero en esta serie no sólo tienen protagonismo el paisaje sinaloense o los distintos tipos de luz dependiendo del momento del día: también los cuerpos violentados. Sin embargo, como señalábamos al comienzo, Brito se separa de forma radical de la iconografía convencional de la nota roja. Los cadáveres, aunque aparecen normalmente en el primer plano, se encuentran camuflados por el entorno en el que fueron arrojados por los narcos y encontrados por las autoridades. Por otro lado, la amplitud del campo mostrado por estas fotografías y la escala de los cuerpos en relación con el paisaje contrastan también con la tendencia, en las imágenes de prensa de sucesos violentos, a mostrar el detalle bien de la violencia sobre los cuerpos o bien del trabajo policial en la escena del crimen.

Iván Ruiz afirma que durante ‘el Sexenio de la Muerte’ (como bautizó la revista *Proceso* al gobierno de Calderón entre 2006 y 2012), un buen número de fotoperiodistas mexicanos comenzaron a explorar las posibilidades documentales de su trabajo, acercándose así sus imágenes más a una ‘creación autoral’ que al discurso informativo convencional³⁴. Para el autor, este nuevo documentalismo incorpora los cadáveres a un ‘paisaje subversivo’ en el que se dan cita un registro abyecto de la realidad y la posibilidad de una construcción de la imagen más cercana a lo

³³ Ruiz, Iván. “El cadáver en un ardid paisajístico: fotografía, nota roja y ficción documental en el México reciente”, en Noelle, Louise y Wood, David (eds.), *Estética del paisaje en las Américas, XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM-IIE, México, en prensa.

³⁴ Ruiz, Iván, “El cadáver en un ardid paisajístico”.

artístico³⁵. Por su parte, Rossana Reguillo, muy en la línea de Sontag, sostiene que la potencia de este tipo de trabajos radica en su capacidad de resistir, por un lado, a una “estetización del horror que termina por borrar sus anclajes estructurales” y, por otro, a una “pornografía en la exhibición de cuerpos rotos”³⁶. No obstante, ambos coinciden en que las imágenes de Brito toleran la mirada del espectador al operar “algo próximo a una veladura que matiza el contenido de la imagen”³⁷, pues el fotógrafo sería un testigo que se “con-duele”³⁸. En definitiva, Brito registra una realidad abyecta y atroz pero, mediante el reencuadre y otros recursos formales específicos del medio fotográfico, subvierte el lenguaje visual de la violencia en los medios de comunicación (esa ‘pornografía’ de la que habla Reguillo). Y así el artista aborda, a través de sus imágenes, y mediante el trabajo con lo visual, la historia presente mexicana, separándose del discurso mediático y político dominante (que prima la alarma y la culpabilización de las víctimas), y proponiendo en cierta manera un ejercicio de re-escritura de la historia que, mediante tácticas y estrategias visuales, muestra u ofrece al espectador una serie de herramientas que le permitirían ir más allá de las imágenes hegemónicas, esto es, analizar de forma crítica los relatos oficiales.

Beatriz González: Auras anónimas, 2009

En 2009, en el marco de un proyecto impulsado por Doris Salcedo con el objetivo de conservar la memoria y el espacio del Cementerio Central de Bogotá³⁹, la artista colombiana Beatriz González (Bucaramanga, 1938) realizó una intervención en una de las zonas de este cementerio. Esta consistió en la instalación de pequeñas placas pintadas que, a modo de lápidas, sellaban los casi nueve mil nichos de cuatro de los columbarios del Parque de la Reconciliación, que llevaban varios años abiertos y abandonados (Figs. 3 y 4). González diseñó ocho figuras o iconos diferentes que se repiten en las lápidas: todos representan personas portando cadáveres, esto es,

³⁵ Ibid.

³⁶ Reguillo, Rossana, “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”, en *e-misférica* (online), vol. 8, núm. 2, 2011, s.p.

³⁷ Ruiz, Iván, “El cadáver...”.

³⁸ Reguillo, Rossana, “La narcomáquina y el trabajo de la violencia”, s.p.

³⁹ El proyecto en el que esta obra se enmarca surgió en el año 2003 durante un seminario titulado “Arte, memoria y ciudad”, organizado por la Alcaldía de Bogotá a propuesta de Salcedo y González, en el que también participaron otros artistas de la capital colombiana. Este seminario se propuso, de hecho, como reacción al plan urbanístico que algunos funcionarios y arquitectos promovían desde el año anterior para reconvertir el Cementerio Central en un espacio recreativo.

cargueros. Aunque la intervención fue pensada en un principio como un evento artístico temporal, las lápidas de González siguen instaladas a día de hoy.

Para la realización de *Auras anónimas*, una vez conseguidos los permisos pertinentes para la intervención de los columbarios, se comenzó por contar los nichos: 8.957. Estos no tenían un tamaño estándar, pues variaba según las necesidades de los cuerpos (de adultos, de niños o solamente huesos), por lo que también fue necesario medirlos todos y crear los distintos prototipos de las lápidas. El material elegido para realizarlas fue el poliestireno y se utilizaron tintas UV, que resisten bien a la intemperie, para la impresión de los iconos mediante una técnica de serigrafía manual. Por otro lado, las autoridades se encargaron de la restauración y mantenimiento de los columbarios antes de la instalación de *Auras*. En cuanto a la colocación de las placas en los nichos, se utilizó una 'L' en madera que no afectara a las cavidades y se fijaron las lápidas con un pegamento especial; para el sellado se trabajó con una mezcla de arena y cemento coloreada, para que tuviera aspecto de yeso pero no se secara tan rápido como ese material. Sin embargo, *"lo que importó desde un principio fue la reiteración por encima del detalle. Cada lápida es una unidad, pero al reiterarla y multiplicarla permite que las figuras se iconicen... De esta manera la reiteración y la simplicidad propia del ícono deben invitar a la memoria"*⁴⁰.



Fig. 3. Beatriz González, *Auras anónimas*, 2009. Intervención en el Cementerio Central de Bogotá. Foto: Karen Till
(fuente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/till>).

⁴⁰ González, Beatriz, "Cargueros guardianes de la memoria. De cómo nació la obra 'Auras anónimas'", en *El Espectador* (online), 29 de agosto de 2009.



Fig. 4. Beatriz González, *Auras anónimas*, 2009. Intervención en el Cementerio Central de Bogotá, detalle. Foto: Karen Till (fuente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/till>).

Esta estrategia de la reiteración como invitación a la memoria ya había sido utilizada con anterioridad por la artista en su obra *Vistahermosa*, de 2006: las noticias de una masacre de campesinos a manos de la guerrilla, el año anterior, en el municipio de Vistahermosa (Meta, Colombia), mostraban a los vecinos y compañeros de las víctimas rescatando sus restos mortales; las imágenes conmovieron a la artista, como ha afirmado en numerosas ocasiones, que decidió entonces dibujarlos y convertirlos en iconos del conflicto armado⁴¹: los dibujos de *Vistahermosa* muestran, como en *Auras anónimas*, grupos de dos figuras en fila y de perfil, portando diferentes bultos con la ayuda de una vara; las formas y colores son planos, en la línea del trabajo anterior de González -aunque el resto de sus pinturas están más elaboradas y su gama de color es mucho más amplia. En este caso, las figuras son negras o grises sobre fondo claro o están silueteadas en negro sin relleno de color, también sobre fondo claro. Posteriormente imprimió los diferentes iconos, por un lado, sobre pequeñas lápidas de mármol y, por otro, en una tela de doce metros de largo por cuarenta centímetros de ancho.

No obstante, cabe señalar que este tipo de imágenes de cargueros portando cuerpos no son exclusivas de la masacre de Vistahermosa, sino que son

⁴¹ Rodríguez, Dominique, "Beatriz González interviene los columbarios del Cementerio Central", en *esferapública* (online), 5 de octubre de 2009.

absolutamente comunes en todo el país desde hace décadas: equipos sanitarios, militares, policías o bien civiles cargan muertos tras cada episodio violento, con la ayuda de lonas, plásticos u otros materiales. Si en el siglo XIX (y aún en el XX) los cargueros transportaban a turistas (vivos) para que disfrutaran del paisaje colombiano, desde mediados del siglo XX, parece plantearnos la artista, esos paisajes están repletos de gente que carga cadáveres de distintas maneras. Mediante la apropiación de estas imágenes de prensa y televisión y su posterior reinención en iconos, González responde a la necesidad de conformar un repertorio visual de la violencia en Colombia.

El trabajo con imágenes aparecidas en los medios de comunicación es una constante en la trayectoria artística de González, quien desde sus comienzos se apropia de este tipo de imágenes que después reinventará en sus obras. Esta constante tiene, sin embargo, un punto de inflexión importante: antes de 1985, las obras de la colombiana trataban acerca del 'gusto' y de los rasgos culturales característicos de su país⁴² mientras que, desde mediados de los ochenta y muy especialmente a raíz del episodio de la toma del Palacio de Justicia de Bogotá en 1985, González centra su mirada en los comportamientos humanos ante determinados acontecimientos, en su mayoría violentos. En esta segunda etapa, plantea Malagón, el trabajo de la artista en torno a las imágenes de los medios de comunicación se centra en el análisis de lo que estas comunican y "*es entonces cuando el interés por ser una pintora de la historia y de la realidad colombiana se hace preeminente*"⁴³. Así, entendemos que mediante la apropiación y reinención con estrategias estéticas de imágenes que forman parte de la cultura visual colombiana -por descontado, anclada en la memoria colectiva-, Beatriz González re-escibe la historia, 'hace' la historia, mostrándonos el sufrimiento que conllevan tantas décadas de violencia.

La artista trabaja a partir de imágenes de la violencia política; imágenes que conforman la realidad colombiana y que González inserta en su discurso de denuncia y visibilización. En *Auras anónimas*, a partir de numerosas fotografías, diseña ocho iconos, ocho figuras tipo que engloban todas las formas posibles de transportar cadáveres. A esta homogeneización de los gestos se suma el monocromatismo, negro

⁴² Malagón, María Margarita. "Gusto y gesto en la obra de Beatriz González. Una mirada a su trabajo desde mediados de los ochenta hasta los primeros años del siglo XXI", en Villegas, Benjamín (ed.), *Beatriz González*, Villegas Editores, Bogotá, 2005, 135.

⁴³ Malagón, María Margarita, "Gusto y gesto en la obra de Beatriz González", 136.

sobre blanco. González anula mediante el dibujo toda distancia y diferencia entre los referentes de sus cargueros. Encontramos en esta obra un intento de dar visibilidad, por un lado, a las víctimas y, por otro, a todas las personas que de forma cotidiana y directa experimentan las consecuencias de la violencia. Consideramos que toda voluntad de mostrar o dar preeminencia a las víctimas implica una toma de posición en el juego político, pues supone centrar la atención, precisamente, sobre la generalidad de la violencia en Colombia y sobre cómo las identidades de los muertos se han diluido durante décadas en una masa anónima. Esta visibilización de las víctimas se da, por un lado, como decíamos, a través de la repetición casi *ad infinitum* de las figuras de los cargueros y, por otro, al intervenir precisamente el espacio de los columbarios, pues en estos nichos se guardaban cadáveres o restos de gente sin recursos, algunos de ellos ni siquiera reclamados o atendidos por familiares o autoridades; y es concretamente en esta parte del Cementerio Central donde se acumularon los muertos del 'Bogotazo' a partir del 9 de abril de 1948⁴⁴. En esta misma línea, Gonzalo Sánchez ha denunciado la generalidad de la violencia y este olvido de los muertos anónimos al afirmar que

*"el difuso nombre de "Violencia" con el cual se la incorpora a la memoria nacional, cumple a cabalidad la imagen de un relato sin actores, de víctimas y victimarios diluidos en el anonimato... Todo parecería como si el único muerto reconocible por su nombre fuera Gaitán, o como si los demás 200.000 se diluyeran en Gaitán"*⁴⁵

La violencia más reciente en Colombia ha seguido este mismo esquema y las identidades individuales de las víctimas se han transformado también en cifras, mientras que los agresores son "*fuerzas oscuras de la sociedad*", imprecisas y fantasmales⁴⁶.

Por todo lo anterior, consideramos esta obra como un contra-monumento, categoría que expresa bastante bien el discurso y la propuesta de González, más

⁴⁴ En un clima de inestabilidad política, el 9 de abril de 1948 el líder del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, es asesinado en Bogotá, lo que provoca un levantamiento popular y numerosas revueltas, disturbios y muertes: es el 'Bogotazo'. Este suceso buscaba forzar la renuncia del presidente conservador y, sin embargo, lo fortaleció y favoreció que aplicara políticas represivas durante los años siguientes. Así, una parte de los dirigentes liberales ordenan a sus militantes que se alcen en armas contra el gobierno, dando comienzo al periodo de asesinatos y masacres atroces conocido como La Violencia (aproximadamente, entre 1948 y 1960, aunque la cronología varía entre autores), que afectó a todo el país pero, muy especialmente, a las zonas rurales.

⁴⁵ Sánchez, Gonzalo, *Guerras, memoria e historia*, ICANH, Bogotá, 2003, 93, 95-96.

⁴⁶ Cabrera, Marta, "Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad", en *Oasis. Observatorio de Análisis de los Sistemas Internacionales*, núm. 11, 2005, 51.

potente en el plano político que en el puramente estético o formal. Como bien exponen James Young y Jaime Cerón⁴⁷, la relación convencional entre arte y memoria ha estado históricamente unida a la práctica de erigir monumentos para conformar un relato específico y dar un significado orientado a eventos pasados y, de alguna manera, complicados (como es el caso de batallas y guerras). En estos monumentos, verticales y descriptivos, se delegaba la función de recordar, de forma que la memoria permaneciera inmutable. Mediante la creación de estos espacios públicos y comunes para la memoria oficial, los monumentos propagaban la ilusión de una memoria compartida, en la que los relatos del Estado eran presentados como naturalmente verdaderos. Sin embargo, se ha hecho evidente que los monumentos, como el resto de producciones culturales, son constructos simbólicos contingentes en lo político, en lo histórico y en lo estético. Así, ya a finales del siglo XX los monumentos son, en gran parte, lugares de confrontación de significados y conflicto cultural. Surge entonces la categoría de contra-monumento para negar esa ilusión de permanencia e inmutabilidad de la memoria: este tipo de obras operan únicamente como dispositivos de activación de diversas memorias y no como su reemplazo por un único relato, al proponer vínculos transversales con los hechos rememorados a partir de fragmentos. Los contra-monumentos celebran su cambio a lo largo del tiempo y la geografía, y buscan estimular la memoria mediante el señalamiento explícito de su inevitable evolución a lo largo de la historia. Es en este sentido en el que proponemos que *Auras anónimas* es un contra-monumento, pues busca estimular la recuperación de una historia reprimida, la de las víctimas, a espaldas de la que se construye el relato oficial. En esta misma línea benjaminiana, Karen Till ha afirmado que, a través de esta obra de González, el pasado se reformula en el presente constantemente, dando lugar a diferentes posibilidades para que la memoria, en continuo proceso de construcción, rearticule los restos no resueltos del pasado⁴⁸.

León Ferrari: *Nunca más*, 1995

En julio de 1995, después de que se declarase obligatoria la lectura en las escuelas argentinas del texto *Nunca Más* (el Informe Final de la Comisión Nacional

⁴⁷ Young, James E., "Memory/Monument", en Nelson, Robert S. y Shiff, Richard (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 235-244; Cerón, Jaime, "Beatriz González. Auras anónimas", en *ArtNexus* (online), núm. 76, 2010, s.p.

⁴⁸ Till, Karen, "'Greening' the City? Artistic Re-Visions of Sustainability in Bogotá", en *e-misférica* (online), vol. 7, núm. 1, 2010, s.p.

sobre la Desaparición de Personas, CONADEP, acerca de la represión durante la última dictadura militar, publicado en septiembre de 1984), el diario *Página/12*, junto con la editorial Eudeba, comenzó a reeditarlos en treinta fascículos coleccionables de aparición semanal, ilustrados con collages del artista León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013), más los anexos en otros tantos fascículos. En 2006 se realizó una segunda edición de estos coleccionables, que contó con más anexos y nuevos collages del artista.

La mayor parte de los collages del *Nunca Más* consisten en dos o tres imágenes en blanco y negro, aunque en ocasiones el artista utiliza también reproducciones en color; además de las imágenes, algunos collages tienen fragmentos textuales, fundamentalmente citas del Informe Final o recortes de artículos periodísticos. Cada fascículo tiene una portada, ocupada casi completamente por un collage. Dentro de cada fascículo, los collages aparecen bien ocupando toda una página (como en las portadas), bien ocupando alguna sección entre el texto. La división en fascículos no obedece a una división del texto en apartados sino que se hace con fines comerciales, por lo que en ocasiones el informe se ve súbitamente interrumpido de un fascículo al siguiente. Los collages no tienen tampoco una lógica narrativa, ni de conjunto ni lineal, sino que plantean ideas bien tomadas del texto del Informe, bien propias del artista sobre la dictadura. En cualquiera de los casos, tampoco existe ninguna correspondencia entre el lugar que ocupan los collages dentro del texto y el relato de la CONADEP.

En esta serie, Ferrari utiliza para sus composiciones imágenes de la historia del arte, fundamentalmente de temática religiosa, junto con fotografías de prensa de la historia argentina reciente, del nazismo y de otras violencias contemporáneas (por ejemplo, el atentado terrorista de 1994 en Buenos Aires a la Asociación Mutual Israelita Argentina, AMIA).

Dar con esta manera de representar la violencia ejercida por los militares durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional le llevó al artista prácticamente dos décadas, desde que comenzara la dictadura en 1976: *"espero encontrar ese lenguaje que me permita expresar lo que sucedió y sucede en mi país, Argentina, con la fuerza con la que sucedió todo ese horror. [...] Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en Argentina"*, decía Ferrari en 1982⁴⁹. En esta búsqueda expresiva, el 3 de mayo de 1976, meses antes de su exilio

⁴⁹ Cit. en Giunta, Andrea. "Perturbadora belleza", en García, Fernando, *León Ferrari: "todavía quedan muchos creyentes que convencer"*. Una charla con Fernando García, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2008b, 92.

en São Paulo, el argentino comenzó a recortar y pegar en hojas de papel todas las noticias que los periódicos de Buenos Aires publicaban sobre cadáveres encontrados atados, quemados o acribillados, sobre la desaparición de niños, e incluso sobre la desaparición en Buenos Aires del ex presidente boliviano, Juan José Torres. A esta colección de titulares y notas periodísticas, que recopiló hasta el 21 de octubre de 1976, días antes de abandonar su país, Ferrari le puso como título *Nosotros no sabíamos: "frase que muchos repetían al tiempo que se revelaba la existencia de cientos de campos de concentración en el país, la tortura, la muerte y las desapariciones. Entonces, todos sabían"*⁵⁰. Entendemos que Ferrari, en un primer momento, optó por el discurso escrito para abordar la violencia política que se estaba dando en su país, pues consideraría que ninguna imagen artística podría expresarla mejor que el relato de los propios sucesos. Además, no había fotografías que documentasen los hechos violentos que los diarios (y él) recogían. Más adelante, el artista encontraría que la conjunción de fotografías de prensa 'amables' del régimen y obras de arte antiguas que representaran actos de violencia expresaba aún con más fuerza su mensaje. Así, como explica Andrea Giunta, tras aquel primer estadio textual en el abordaje de la representación de la violencia en Argentina, Ferrari decidió apoyarse en el

*"poder acumulado por aquellas obras entronizadas por siglos de cultura como expresiones máximas de la belleza, en las que se representaban actos de violencia bíblica cuestionados desde los códigos cívicos, para intervenirlas con imágenes de un poder equivalente pero condenadas por la cultura de Occidente (Hitler, el Holocausto, la bomba atómica). Sólo desde esta confrontación pudo aproximarse a una representación ineludible para el espectador"*⁵¹

Pero, en nuestra opinión, la mayor parte de los collages no plantean esta 'confrontación' y cuestionamiento cívico de los que la autora habla en la cita anterior, sino que ponen en el mismo nivel de horror, dolor y terror, los suplicios bíblicos y martirios, los sucesos reales de tortura en siglos pasados por motivos fundamentalmente religiosos, y los métodos y políticas de los militares argentinos. El infierno del Giotto se hace real para las víctimas de la picana.

⁵⁰ Giunta, Andrea (ed.), *León Ferrari. Obras / Works, 1976-2008* (cat.), Editorial RM, México, 2008a, 12.

⁵¹ Giunta, Andrea, "Perturbadora belleza", 92.

Nunca más plantea que existe un continuo histórico y ciertos repertorios de la violencia, absolutamente entrelazados con el poder, que emergen en diferentes momentos, especialmente si van acompañados de determinadas ideologías y creencias (se señala esencialmente al catolicismo) capaces de justificar moralmente este tipo de masacres y exterminios. De nuestra misma opinión es Emilio Crenzel⁵², quien ha estudiado a fondo el informe de la CONADEP en todas sus ediciones, y argumenta que el artista pone en evidencia, mediante sus collages, la presencia recurrente en el discurso dictatorial de referencias a la defensa de los valores de la 'civilización occidental y cristiana', y subraya la complicidad de la Iglesia con el exterminio; los collages parecen confirmar la perspectiva del Informe sobre el carácter demoníaco de los actos de los perpetradores, como veremos en algunas de las citas textuales.

Sin embargo, estos actos son resignificados por Ferrari como propios del ethos cristiano y occidental, y esta interpretación se contrapone a la del propio Informe, que caracteriza al horror argentino como excepcional y contrario a los postulados religiosos y los principios políticos de Occidente. En este sentido, estamos de acuerdo con Crenzel cuando afirma que Ferrari propone en esta obra *"una filosofía de la historia en la cual el pasado, el presente y el futuro guardan un mismo sentido, una condición 'intercambiable' que hace posible el 'collage histórico' y la yuxtaposición de procesos diversos"*⁵³, contradiciendo así una visión más tradicional de la violencia extrema como un fenómeno de quiebre histórico que provocaría, por tanto, un antes y un después. La mirada del artista plantea, más bien, que el horror ha ocurrido, sigue ocurriendo y se repetirá en el futuro mientras determinadas ideologías y creencias predominen. Así, Ferrari, 'hace' la historia.

Veamos como ejemplo la primera página de la serie, portada del fascículo 1 (Fig. 5), que nos muestra la reproducción en color de un detalle de la tabla lateral derecha del tríptico del Juicio Final (1467-1471) de Hans Memling, en el que los condenados al infierno se retuercen, caen y gritan entre llamas mientras varios demonios los atormentan; superpuesta al infierno de Memling vemos una fotografía de prensa, en blanco y negro, del frontón y columnas de la fachada principal de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los muchos centros clandestinos de detención que funcionaron durante la dictadura.

⁵² Crenzel, Emilio, "El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado", en *E.I.A.L.*, vol. 17, núm. 2, 2006, 89-94.

⁵³ Crenzel, Emilio, "El Nunca Más en fascículos", 94.



Fig. 5. León Ferrari, de la serie *Nunca más*, 1995. Collage, portada del fascículo 1. Foto de la autora.

O la página 17, portada del fascículo 2 (Fig. 6), en la que aparece un detalle del infierno de otro Juicio Final (h. 1306), en esta ocasión del Giotto, que se encuentra en la Capella degli Scrovegni en Padua (Italia), en el que cuatro condenados están colgados de una rama, como forma de tormento; sobre esta imagen aparece una fotografía de prensa de monseñor Tortolo, vicario de las Fuerzas Armadas, acompañado de los militares Videla, Agosti y Massera, quienes lideraron el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y dirigieron la primera Junta Militar de Gobierno (1976-1981).

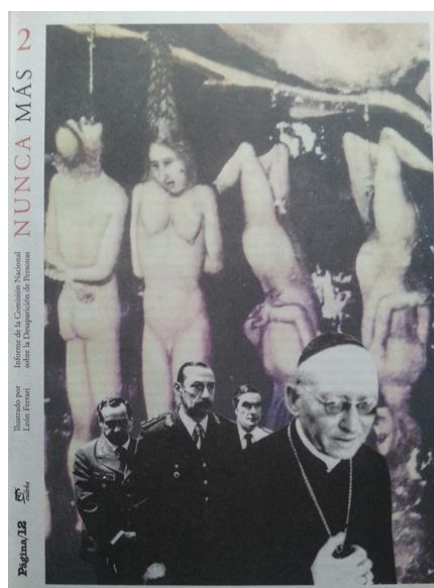


Fig. 6. León Ferrari, de la serie *Nunca más*, 1995. Collage, portada del fascículo 2. Foto de la autora.

Como afirma Pablo Suárez, las sucesivas operaciones de trasvase entre unos fragmentos visuales y otros evitan el agotamiento y la unicidad del sentido⁵⁴. Nos parece interesante insistir en la lectura que apuntábamos más arriba de un 'collage histórico' en el que pasado, presente y futuro guardan un mismo sentido y continuidad mientras determinadas ideologías y creencias sean hegemónicas. Así, a partir de fragmentos de diferentes densidades, tiempos y lugares (reales o míticos), Ferrari construye una genealogía de la última dictadura militar argentina y su Proceso de Reorganización Nacional, y esto abre todo un universo de significaciones en el que lo que finalmente se plantea es una idea particular de nación y tiempo histórico (que parte de esa 'civilización occidental y cristiana'), desde un punto de vista crítico y de denuncia.

A modo de conclusión

Mediante el análisis de estas tres obras hemos intentado dar cuenta de cómo una parte importante de los discursos y las prácticas artísticas contemporáneas en América Latina reflexionan, de muy diferentes maneras y tomando posiciones distintas, en torno a la realidad política y social de la región, tanto la del presente como la del pasado (que tiene, no obstante, ramificaciones en el presente, como plantean los artistas 'benjaminianamente'). Este énfasis en la historia refrenda, a su vez, los nuevos giros (de la memoria a la re-historización) que algunos autores han identificado en las prácticas culturales y artísticas contemporáneas vinculadas a la reflexión sobre el pasado y el presente. Este tipo de obras e imágenes buscan construir una suerte de *counter-history* y *counter-memory*, es decir, de un relato visual 'otro' opuesto a las narrativas e imágenes oficiales promovidas por el poder institucionalizado. Así, tanto Fernando Brito, como Beatriz González y León Ferrari, hacen visibles, 'muestran', a partir de su trabajo artístico con la historia y la memoria, cómo el pasado afecta al presente volviendo, de alguna manera, 'visible lo invisible' y reconociendo la injusticia y el sufrimiento de las víctimas.

Nos hemos propuesto en este texto poner el foco en la historia, en el 'hacer la historia', más que en el concepto de memoria, pues consideramos que se debe también reconocer y analizar la importancia fundamental que en los últimos años ha tenido la renovada consideración en la disciplina histórica por parte de numerosos

⁵⁴ Suárez en Ferrari, León, *La bondadosa crueldad*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2000, 9.

artistas contemporáneos. Entendemos que 'al girarse conscientemente hacia la historia' estos tres artistas plantean y critican cuestiones políticas y sociales más complejas de lo que el abordaje de las memorias individuales como tales suele permitir.

Fecha de recepción: 03/10/16

Aceptado para publicación: 25/01/17

Referencias Bibliográficas

- Alphen, Ernst van, "Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad", *Estudios Visuales*, núm. 6, 2009, 30-47.
- Andermann, Jens y Rowe, William (eds.), *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, Berghahn Books, Nueva York, 2005.
- Argenti, Nicolas y Schramm, Katharina (eds.), *Remembering Violence: Anthropological Perspectives on Intergenerational Transmission*, Berghahn Books, Nueva York, 2012.
- Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de Historia", en Benjamin, Walter, *Obras*, libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008.
- Brito, Fernando, "Tus pasos se perdieron con el paisaje", *Zone Zero* (online), 2010, s.p.
- Cabrera, Marta, "Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad", en *Oasis. Observatorio de Análisis de los Sistemas Internacionales*, núm. 11, 2005, 39-55.
- Caruth, Cathy, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies*, núm. 79, 1991, 181-192.
- Cerón, Jaime, "Beatriz González. Auras anónimas", en *ArtNexus* (online), núm. 76, 2010.
- Cortés, Catalina, "Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias", *Errata#*, núm. 0, 2009, 140-162.
- Crenzel, Emilio, "El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado", en *E.I.A.L.*, vol. 17, núm. 2, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, Ediciones Ve y Fundación Televisa, Oaxaca, 2012.
- Fernández Polanco, Aurora, "Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte", *Espacio, tiempo y forma*, serie V, t. 24, 2012, 97-114.
- Ferrari, León, *La bondadosa crueldad*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2000.
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Nueva York, 1983.
- Gierstberg, Frits. "The Big History Quiz", en Stok, Frank van der et al. (comp.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, NAI Publishers, Rotterdam, 2008, 44-57.
- Giunta, Andrea (ed.), *León Ferrari. Obras / Works, 1976-2008* (cat.), Editorial RM, México, 2008a.
- Giunta, Andrea. "Perturbadora belleza", en García, Fernando, *León Ferrari: "todavía quedan muchos creyentes que convencer"*. Una charla con Fernando García, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2008b.

- Godfrey, Mark, "The Artist as Historian", *October*, vol. 120, 2007, 140-172.
- González, Beatriz, "Cargueros guardianes de la memoria. De cómo nació la obra 'Auras anónimas'", en *El Espectador* (online), 29 de agosto de 2009.
- González Flores, Laura. "Más allá del índex. La transformación de lo fotográfico en México, 1978-2010", en Rosauo, Elena y Juanita Solano (eds.), *Fotografía y arte en América Latina* (título provisional), Editorial Foc, Barcelona, en prensa.
- Grandin, Greg y Klubock, Thomas, "Editor's Introduction", *Radical History Review*, vol. 97, 2007, 1-10.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México, 2013, 215.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Nueva York, 1995.
- Knauss, Paulo, "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual", *ArtCultura*, vol. 8, núm. 12, 2006, 97-115.
- Lambek, Michael, "Memory in a Maussian Universe", en Radstone, Susannah y Hodgkin, Katharine (eds.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, Transaction, New Brunswick, 2006, 202-216.
- Lara López, Emilio Luis, "El historiador y la fotografía: una relación antropológica", *Fotocinema*, núm. 10, 2015, 75-99.
- Liberge, Marie-Luce, *Images & violences de l'histoire*, L'Harmattan, París, 2014.
- Loyola, Bernardo, "'Tus pasos se perdieron con el paisaje' muestra a los muertos de México de una forma diferente", *Vice* (online), 2012.
- Malagón, María Margarita. "Gusto y gesto en la obra de Beatriz González. Una mirada a su trabajo desde mediados de los ochenta hasta los primeros años del siglo XXI", en Villegas, Benjamín (ed.), *Beatriz González*, Villegas Editores, Bogotá, 2005, 135-139.
- Mate, Reyes, *La herencia del olvido*, Errata Naturae, Madrid, 2008.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica*, Melusina, Tenerife, 2001.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History", en Nora, Pierre (ed.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past* (vol. 1), Columbia University Press, Nueva York, 1996, 1-20.
- Pérez Vejo, Tomás, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y sociedad*, vol. 16, núm. 32, 2012, 11-25.
- Reguillo, Rossana, "La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación", en *e-misférica* (online), vol. 8, núm. 2, 2011.

- Rodríguez, Dominique, “Beatriz González interviene los columbarios del Cementerio Central”, en *esferapública* (online), 5 de octubre de 2009.
- Ruiz, Iván. “El cadáver en un ardid paisajístico: fotografía, nota roja y ficción documental en el México reciente”, en Noelle, Louise y Wood, David (eds.), *Estética del paisaje en las Américas, XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM-IIE, México, 2015, en prensa.
- Sánchez, Gonzalo, *Guerras, memoria e historia*, ICANH, Bogotá, 2003.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2003.
- Stok, Frank van der et al. (comp.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, NAI Publishers, Rotterdam, 2008.
- Stoler, Ann Laura y Strasser, Karen, “Castings for the Colonial: Memory Work in “New Order” Java”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 42, núm. 1, 2000, 4-48.
- Sturken, Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Till, Karen, ““Greening’ the City? Artistic Re-Visions of Sustainability in Bogotá”, en *e-misférica* (online), vol. 7, núm. 1, 2010.
- Traverso, Enzo, *L’histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences de XX siècle*, La Découverte, París, 2014.
- Valls Montés, Rafael, “Las imágenes en los manuales escolares de Historia y las dificultades de su uso didáctico”, *Clío & Asociados*, núm. 11, 2007, 11-23.
- Young, James E., “Memory/Monument”, en Nelson, Robert S. y Shiff, Richard (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 234-247.